

Article

« "Il faut devenir contemporain de Corneille" : réflexions sur le rapport Boileau-Stendhal »

Michael Nerlich

Études littéraires, vol. 22, n° 3, 1990, p. 57-75.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500913ar>

DOI: 10.7202/500913ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



« IL FAUT DEVENIR CONTEMPORAIN DE CORNEILLE » RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT BOILEAU-STENDHAL

Michael Nerlich

■ Faire le point sur Boileau est devenu chose difficile et quelque peu ingrate. En effet, installé depuis deux siècles au sommet de la réputation classique, aux côtés des créateurs, Boileau passe pourtant aujourd'hui pour un versificateur à la pensée aussi influente que plate. Son œuvre, où une importante articulation critique affecte l'apparence du poétique, déçoit, irrite, ennuie le lecteur moderne,

lisons-nous dans l'article « Boileau » du *Dictionnaire des littératures de langue française*, écrit par Alain Rey (p. 289). Mais l'œuvre de Boileau ennuie-t-elle, déçoit-elle vraiment « le lecteur moderne » ? Ou le mépris pour Boileau qui imprègne tout ce texte d'Alain Rey

n'est-il pas plutôt l'apanage d'une critique littéraire universitaire, scolaire, journalistique, qui (notamment en France) – se croyant d'autant plus au fait des choses qu'elle ignore les travaux de la recherche internationale sur Boileau¹ – véhicule les stéréotypes les plus éculés qu'Alain Rey prend apparemment pour une réaction spontanée du « lecteur moderne ». Car, à en croire Rey, ce « lecteur moderne » ressentirait les poèmes de Boileau comme des exercices de versification et de rhétorique creuses, se situant à l'opposé de ce que nous concevrions aujourd'hui comme poésie.

1 « On se référera encore à G. Lanson, *Boileau*, Paris, 1892 ; et surtout à R. Bray, *Boileau, l'homme et l'œuvre* (1942) ; à P. Clarac, *Boileau*, Hatier, 1962. D'autres références (articles de revues, documents...) sont mentionnées dans la bibliographie de Cioranescu. Mais on notera que Boileau, porté aux nues au XIX^e siècle et jusqu'à une période plus récente (vers 1930-1940), souffre bibliographiquement d'une désaffection sensible, notamment de la part des écoles de critique moderne. » (P. 291.) Bref, les travaux de Borgerhoff, Brody, Kortum, Beugnot et Zuber, Pocock : ni vus ni connus.

Or, comme Alain Rey aurait pu l'apprendre par le livre fondamental de Bernard Beugnot et de Roger Zuber (1973) sur la réception de Boileau, bon nombre de ses critiques contemporains déjà et de critiques du XVIII^e siècle (notamment Marmontel et Mercier) reprochaient à Boileau de n'être qu'un versificateur plus ou moins sec, plus ou moins adroit, avis cependant qui ne fut guère partagé par la plupart des grands auteurs qui se sont prononcés sur Boileau, même si – quelquefois – ils donnèrent *passagèrement* dans ces mêmes stéréotypes. Ce qui fut surtout le cas de certains auteurs de l'époque que nous appelons romantique, notamment de Victor Hugo et de Sainte-Beuve, qui oscillaient entre l'admiration profonde pour le critique littéraire, le rénovateur d'une poésie baroque « décadente », le grand maître du style, et le rejet du « versificateur sec » et notamment du prétendu « législateur du Parnasse ».

Même si leurs auteurs revinrent par la suite sur leurs jugements, ces avis négatifs des romantiques déclenchèrent la transformation du rejet individuel de Boileau en opinion commune de la critique universitaire, scolaire et journalistique. La rébellion justifiée des romantiques contre le pseudo-classicisme des La Harpe et compagnie auxquels fut parfois – et à tort – associé Boileau causa des dégâts par sa perversion en *opinio communis* faite de stéréotypes. Avidement, les têtes dépourvues de toute originalité firent leur l'idée du génie indépendant de règles à apprendre, se cantonnant dans une subjectivité soustraite à des jugements « objectivables », et cette invention devint vite le passe-partout du philistin bourgeois se constituant ainsi individu génial à son tour, conspuant en

bon néophyte qui se respecte ce qu'il avait adoré jusqu'alors. Bref : Boileau devint le souffredouleur de ce même philistin, de préférence universitaire, qui – entre autres par le biais d'une « herméneutique » schleiermacherienne fondée sur la *kongeniale Einfühlung*, « l'auto-substitution d'une conscience à une autre » – se constitua lui-même génie, sinon en production artistique, du moins en « explication »/ « interprétation » (Nerlich, 1989, p. 92-93).

La réaction des véritables créateurs à ce dogmatisme inverse, cependant, ne se fit pas attendre, et quand Lautréamont dans ses *Poésies* réclama – contre les « Grandes-Têtes-Molles de notre époque » – le retour aux principes philosophiques de la production artistique du XVII^e siècle et avec cela nécessairement à Boileau, ce ne fut point – malgré tous les paradoxes et l'intention iconoclaste de Ducasse – une boutade. Des romantiques précités en passant par Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire et Valéry jusqu'aux *nouveaux romanciers*, le retour à une production réfléchie, consciente du travail langagier, tournait obligatoirement implicitement ou – comme chez Flaubert, mais aussi chez l'Apollinaire de *l'Esprit nouveau et les poètes* – explicitement autour du « cas Boileau », et si, malgré le retour à la réflexion sur le texte littéraire en tant que tel depuis les formalistes russes et les structuralistes français, voire malgré les travaux d'un Roland Barthes et surtout d'un Gérard Genette (œuvrant d'une manière impressionnante pour la revalorisation de la littérature « classique »), une véritable réhabilitation de Boileau se fait toujours attendre, c'est que les préjugés le concernant pèsent toujours lourd ².

Comme la place, ici, est limitée, je résumerai quelques aspects fondamentaux de l'œuvre de Boileau et de sa contribution à la formation de l'esthétique moderne, me permettant de renvoyer pour le reste à mes travaux développant ces thèmes. Cent pour cent colbertiste ³, Boileau s'est fait le porte-parole de la bourgeoisie commerçante contre la noblesse féodale guerrière, plaçant pour les principes cartésiens-jansénistes de la pensée (Kortum, p. 133-135), et démolissant – à tous les niveaux – des normes néoaristotéliennes fondamentales de la production artistique qui auraient pu servir les intérêts de la caste guerrière, d'un roi absolutiste conquérant et d'une église dogmatique, réactionnaire et belliqueuse. Cette orientation politico-idéologique de l'*Art poétique* n'était nullement extérieure à la dimension esthétique de ses réflexions sur la poésie. Abstraction faite du renversement de l'ordre de la présentation (et par cela de la hiérarchie) des matières et notamment des genres, commençant par les petites formes poétiques (idylle, élégie, ode, sonnet, etc.), passant par la tragédie (polémiquant, chemin faisant, contre les romans de l'époque) et la comédie pour arriver finalement à l'épopée, il interdit l'emploi de la *machine chrétienne*, prétextant des raisons religieu-

ses, et réclame l'emploi de la *machine mythologique* gréco-romaine pour la présentation de sujets épiques qui – selon lui – devraient se situer dans des contrées idéales et non dans les régions cacophoniques de la réalité guerrière. Bref : Boileau de fait et absolument consciemment *démolit* le poème héroïque, car la relégation du sujet guerrier dans des contrées idéales et dans des personnages et des décors mythologiques, voire l'exigence de la production de poèmes épiques chantant les faits de paix de Louis XIV (formulée dans *l'Épître au Roi*), châtrait ce genre de son générateur le plus important : le *récit vraisemblable d'une aventure guerrière*, et confinait le héros principal, le Roi, Louis XIV, dans l'immobilité d'un rituel mythologique que Colbert s'efforçait de perfectionner dans ce *perpetuum mobile*, dans ce *ballet pour le ballet* qu'était la machine de Versailles, afin d'avoir les coudées franches pour décupler les forces productives du commerce et des manufactures dont Boileau parle dans nombre de ses autres textes et que Colbert essayait désespérément de libérer des entraves d'un état absolutiste guerrier (Nerlich, « la Mythologie comme arme poétique », p. 78 ⁴). Ce que les critiques littéraires des XIX^e et XX^e siècles n'ont apparemment plus compris ne posait

2 Saluons cependant le travail infatigable de Zuber qui, avec son volume *le Classicisme*, rédigé en collaboration avec Micheline Cuénin, a jeté les bases d'une réhabilitation de Boileau même dans l'opinion publique en France.

3 Cela demande peut-être une explication : l'histoire littéraire s'est complue à traiter des relations Colbert-Boileau plus ou moins exclusivement sous l'aspect anecdotique des (supposées) relations personnelles (voir notamment Adam, III, p. 49-156), mais je ne pense pas que cela soit une base suffisante pour l'analyse des relations entre une œuvre et les mouvements concrets d'une société. Quand je dis donc que Boileau s'est fait le porte-parole de la bourgeoisie commerçante et par cela (et vice versa) de la politique colbertienne, cela comprend tout l'éventail concret des activités que Colbert voulait développer et pour lequel il y a plein accord entre Boileau et le ministre : des manufactures aux compagnies de commerce maritime. Voir Nerlich, *Kritik der Abenteuer-Ideologie*, II, p. 391-394 et p. 439-444 (*Ideology of Adventure*, II, p. 294-300 et p. 336-340).

4 Voir, pour la question du poème épique français au XVII^e siècle en général, Reinhard Krüger.

aucun problème de compréhension aux contemporains de Boileau, aux Bouhours et Rapin, et son ennemi le plus acharné, Desmarets de Saint-Sorlin, dénonça Boileau dans sa *Deffense du Poëme Héroïque*, également publié en 1674, comme traître à la patrie et au roi et comme impie (p. 59).

Rappelons que l'épopée occupe la première place dans la hiérarchie des genres de la doctrine néoaristotélicienne, et la saper comme le fit Boileau en la transformant en « riante peinture » mythologique constituait donc un acte de liquidation fondamentale de cette même doctrine, une liquidation qui est renforcée – aussi paradoxal que cela puisse paraître – par son acceptation de la production théâtrale de son époque, c'est-à-dire des pièces de Corneille, de Racine et de Molière. Car si la « doctrine classique » est ce système plus ou moins clos que présente René Bray dans son fameux ouvrage sur la formation de cette même doctrine, à savoir : respect des sujets ainsi que de la hiérarchie sociale dans la présentation des personnages selon sujets et genres, des trois styles, de l'unité de temps et de lieu, etc., nous pouvons dire que depuis la naissance de la comédie française moderne (ainsi que, bien sûr, de la tragi-comédie), depuis la *Sylvie* (1626)

et surtout depuis la *Silvanire, ou la Morte vive* (1630) de Jean Mairet, la production théâtrale en France n'est qu'une immense infraction à toutes les règles : à celle du style, des personnages, de l'unité de lieu, de temps (Nerlich, « Difesa del Seicento »). Les pièces de Molière sont les ouvrages qui respectent le moins toutes ces règles⁵ et pourtant Boileau les approuve toutes, jusqu'aux pièces les plus anarchiques, les plus dévastatrices par rapport aux règles : *Dom Juan* par exemple, ou *George Dandin*⁶. Bref : l'approbation du théâtre contemporain en général et de l'œuvre de Molière en particulier constitue de fait une négation de règles néoaristotéliennes importantes et une approbation de la dissolution des genres définis par elles. Et cela vaut aussi pour la tragédie qui, de Corneille à Racine, s'éloigne du concept néoaristotélicien de l'action tragique : petit à petit, histoire, action et lieu de l'action perdent de l'importance en faveur d'une intériorisation du conflit (analysée par Lucien Goldmann dans *le Dieu caché*), accompagnée d'une disparition progressive d'actions et d'une immobilité croissante, s'acheminant vers le « drame psychique » dans un espace abstrait où se confondent *le Misanthrope* et *Phèdre*.

Ajoutons à cela cette économie du mot, du

5 Voir Nerlich, *Ideology of Adventure*, II, p. 319-314 ; « Notizen zum politischen Theater von Molière » ; « Essay über die Einheit des Ortes und Molière ».

6 Quand on lit – et on peut le lire un peu partout et pas seulement à cet endroit exemplaire – comme indication de « contenu » du Chant III de *l'Art poétique* : « La comédie et le comique (Molière, trop "ami du peuple") » (Rey, p. 291), formule par laquelle l'auteur donne clairement à entendre que Boileau désapprouve l'œuvre de Molière, il s'agit d'une désinformation totale. De tous les auteurs comiques modernes, c'est Molière qui l'emporte aux yeux de Boileau, qui hésite même à lui préférer un autre auteur de comédie y compris parmi les anciens. Tout ce qu'il reproche à Molière, qui l'emporte dans l'étude réaliste de caractères, c'est d'avoir été – par compromis avec le parterre – de temps en temps un peu vulgaire. Boileau aurait aimé que Molière ait été – dans ce sens – « moins ami du peuple », mais la seule pièce qu'il blâme expressément pour cela, c'est *les Fourberies de Scapin*, et la comédie qu'il loue en contraste est l'une des pièces qui obéissent le moins aux critères néoaristotéliens d'une comédie, donnant déjà (malgré le milieu aristocrate) en plein « drame bourgeois ».

matériau juste dans la construction de l'artefact, préconisée par Boileau, le rejet de tout compromis de forme au niveau langagier, la reconnaissance de la nécessité de variétés contradictoires, l'acceptation du « hasard » et du « beau désordre » (limitée à la composition d'odes, mais – en dernière conséquence – généralisable), et surtout cette ouverture vers le dépassement de toutes les règles, cette perspective sur le Sublime que Boileau ouvre pour la première fois dans la *Dissertation sur Joconde* (1669), et qui prélude à une esthétique moderne de production, acquérant une puissance dynamique dans la dialectique entre concision de la pensée, précision et pureté des matériaux linguistiques et négation effective des règles fondamentales ainsi que des genres de la poétique néoaristotélicienne, négation dans laquelle le ré-emploi de matériaux (des « Anciens » et des autres) se transforme de fait en ré-écriture fondée sur ce que j'appellerais – faute de mieux, et sans vouloir suggérer une parenté consciente dans la démarche du mouvement de ce nom – du « réalisme magique ».

Sans vouloir rouvrir le débat sur les termes de « raison », « vérité », « vraisemblance », « nature » (etc.) dans l'œuvre de Boileau, débat qui se solde d'habitude par des constatations sur le manque de « réalisme » dans la production

artistique du « Siècle Classique », disons que l'exigence de « vraisemblance », que les interprètes modernes ont très souvent comprise comme opposée à celle de « vérité », relève – depuis Aristote – de deux domaines : de la psychologie du spectateur/lecteur (ce qu'il voit ou lit doit être possible/plausible/crédible) et de la structuration artistique de la vérité philosophique appliquée, de l'effort épistémologique pour parvenir à la connaissance de l'essentiel des choses dans leurs manifestations matérielles (individuelles) par la structuration et présentation artistique des matériaux. Or, dans ce contexte productif, l'exigence de « vraisemblance/crédibilité », étayée par celle du respect des « bienséances ⁷ » – terme qui ne signifie pas en premier lieu, comme une recherche désorientée a voulu le croire, du conformisme (mondain/honnête) par rapport à un comportement social déterminé, mais *convenientia*, c'est-à-dire adéquation plausible/crédible des comportements sociaux des individus, ce qui exige entre autres de l'exactitude dans l'observation et dans la présentation des caractères et de leurs milieux sociaux (« Étudiez la Cour, et connoissez la Ville ») –, est un des facteurs constitutifs de ce « vrai », qui d'après Boileau « seul est aimable », de ce réalisme social et psychique manifeste dans les pièces

7 Dans une étude très pertinente (« Vraisemblance et motivation »), Genette insiste avec raison sur la dynamique du couple « vraisemblance »/« bienséance ». Cependant, il me semble qu'il néglige trop l'élément de plausibilité pour le lecteur/spectateur (la *Poétique* d'Aristote étant surtout une analyse de la psychologie du spectateur/lecteur) : le mécanisme d'une œuvre d'art n'est pas seulement déductible de la motivation (artistique) de la production, c'est aussi une question du mécanisme des genres. Ce qui est possible dans une épopée ne l'étant pas dans la comédie, le plaisir esthétique/ludique du lecteur/spectateur peut aussi résulter de la plausibilité (du réalisme) d'un mécanisme psychique ou social mis en scène dans une performance de l'un ou de l'autre genre. Ce qui explique que nous puissions ressentir du plaisir devant une pièce absurde sans la moindre tentative de cohérence psychique-réaliste (un film des Marx Brothers par exemple) et de l'agacement devant le manque de cohérence psychique-réaliste d'un feuilleton télévisé du genre *Dallas*.

de Molière ou... dans les *Satires* de Boileau (qui ont leurs pendants visuels dans les gravures d'un Callot), un réalisme d'autant plus fascinant - ou précisément « magique » - qu'il renvoie à la réalité matérielle et immatérielle extérieure à l'artefact par des signes « abstraits ». Autrement dit : un art qui ne confond pas « réalisme » avec un quelconque remplissage « photographique » d'une toile ou d'un texte, fondé sur un système « scientifique » plus ou moins totalitaire et, partant, réductionniste, mais qui, par la conscience de signifier la réalité extérieure à l'artefact par des *signes*, incite le lecteur/spectateur à un travail créateur propre dans l'espace ouvert à l'imaginaire.

Évidemment, cela ne veut pas dire que de grands espaces de la réalité matérielle et immatérielle de l'époque ne soient pas restés sans structuration/présentation artistique (comme par exemple celle de la misère des masses : conquête à faire par des mouvements artistiques postérieurs tels que « réalisme » et « naturalisme »), et il serait également absurde de passer sous silence les faiblesses fondamentales des écrits théoriques de Boileau, comme par exemple son incompréhension des possibilités esthétiques-épistémologiques du roman. Mais ne pas reconnaître la réalité de ses écrits, les laisser ensevelis sous les préjugés dont il est question au début de cet essai, rend absolument incompréhensible le rôle qu'a joué Boileau dans le développement de l'esthétique moderne. Disons donc que d'une part, pour pouvoir apprécier et comprendre l'importance qu'a eue l'œuvre de Boileau, on n'a pas le droit de la fragmenter : c'est dans la multiplicité contradictoire de l'ensemble de cette œuvre

que des idées transcendant les préceptes furent véhiculées avec eux ; et que d'autre part l'œuvre de Boileau - vu sa date de parution -, ne pouvant logiquement pas constituer la législation de ce dont elle est issue, à savoir la littérature dite classique qui est elle-même déjà négation du néoaristotélisme, et ne constituant par conséquent aucune clôture, est une des *ouvertures* les plus radicales et les plus surprenantes (vers d'autres formes littéraires ou vers d'autres systèmes ouverts de pensée esthétique) de l'histoire littéraire. Ne pas avoir compris cela, mais avoir au contraire misé sur le caractère de système clos dont les préceptes seraient l'essentiel, est l'erreur monumentale des La Harpe et consorts.

Si l'on ne tient pas compte de ce fait, on ne pourra jamais comprendre le succès fabuleux qu'a eu l'œuvre de Boileau, et surtout son *Art poétique* et ses *Réflexions sur Longin*, non seulement auprès des grands poètes, écrivains, artistes évoqués ci-dessus, mais aussi auprès des théoriciens de l'esthétique du XVIII^e et du XIX^e siècle : dans l'approbation ou dans la négation, Boileau est partout où la réflexion esthétique conquiert de nouveaux espaces (notamment dans la discussion du Sublime et dans la continuation de la *Querelle des Anciens et des Modernes*). De Dubos à Diderot, de Soames et Dryden en passant par Shaftesbury et Burke à Hugh Blair, de Bodmer et Breitinger à Sulzer, de Gottsched à Lessing, Boileau inspire, agace, provoque, et quand Schlegel et Schiller entrent à leur tour dans la *Querelle des Anciens et des Modernes*, il est infailliblement présent. On doit même constater que là où, comme en Espagne, une véritable réception

de Boileau n'a pas eu lieu ⁸, aucune philosophie de l'esthétique ne s'est développée non plus. Bref, le mépris du philistin universitaire et autre de nos jours pour Boileau est doublement ridicule : d'une part comme répétition creuse de stéréotypes vieux comme les diatribes de l'abbé Cotin, d'autre part comme poncifs démentis par les autorités.

Cependant, si nous ne nous débarrassons pas de ces préjugés, nous ne continuerons pas seulement à donner dans une pure falsification de larges tranches de l'histoire de la littérature (en France et ailleurs) ainsi que de l'histoire de l'esthétique, mais certaines œuvres – et pas des moins importantes – resteront incompréhensibles, voire inconnues pour nous. Ainsi, l'on ne comprendra rien à la spécificité de l'œuvre de Stendhal si l'on ne tient pas compte de son rapport avec Boileau, que même la recherche la mieux intentionnée tend à minimiser comme s'il s'agissait de quelque chose de honteux ⁹. Oui, la présence de Boileau dans l'œuvre de Stendhal a été littéralement refoulée par une exégèse qui, pourtant, avait été mise sur la bonne piste par nul autre que... Balzac.

Et cela dans un texte extrêmement problématique : le 25 septembre 1840, Balzac

publie dans la *Revue parisienne* un compte rendu monumental et apparemment enthousiaste de *la Chartreuse de Parme* sous le titre d'« Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal [*sic*]) », qui est constitué de deux parties, la première une analyse aussi courte que brillante de la littérature française de l'époque et de la place qu'y occupe Stendhal, la deuxième le compte rendu proprement dit. Cette deuxième partie qui, malgré l'enthousiasme affiché de Balzac, témoigne d'une cécité aussi volontaire qu'absolue devant la réalité du texte de *la Chartreuse*, n'est pas seulement une falsification de *la Chartreuse* (falsification de toutes les citations, fausses informations sur les événements diégétiques, pures affabulations rajoutées au prétendu texte de Stendhal, dénonciation de la nullité des personnages et du manque d'unité de l'action [*sic* !], etc.), mais une réécriture psychologue-réaliste à la Balzac, fondée explicitement sur les critères les plus banaux de la doctrine néoaristotélicienne, et qui constitue un massacre pur et simple de *la Chartreuse* ¹⁰. Et c'est pourtant ce massacre qui est devenu l'alpha et l'oméga de la recherche stendhalienne, suivant religieusement cette partie du texte de Balzac jusque dans les recoins les plus absurdes ¹¹.

8 Voir Nerlich, « On Genius, Innovation and Public ». Voilà encore un de ces préjugés apparemment indéracinables et totalement inexplicables (à moins qu'il ne soit le fruit de l'ignorance du texte de Luzán) : « En Espagne, Luzán publiait une *Poétique, ou Règles de la poésie en général et de ses principaux genres* (1737) tout inspirée de Boileau » (Beugnot et Zuber, p. 40). Russel P. Sebold a montré dans son analyse des sources qu'il n'en est rien : la *Poétique* de Luzán n'a en réalité strictement rien à voir avec Boileau.

9 Ainsi par exemple, Victor del Litto ne concède à Boileau qu'une place tout à fait secondaire dans son ouvrage fondamental sur *la Vie intellectuelle de Stendhal*.

10 Voir Nerlich, « La Chartreuse est-elle "le Prince moderne" ? » et Apollon et Dionysos, p. 182-184. Voir aussi les témoignages de Philippe Berthier (p. 238) et de Jean-Jacques Hamm (« Questions d'herméneutique », p. 209-211). Et, comme manifestation de la colère de (certains) stendhaliens, Jean Sarocchi.

11 Voir Nerlich, « Die Kartause von Parma », p. 599-607, et Apollon et Dionysos, p. 122-126.

En revanche, la recherche stendhalienne ne s'est pas beaucoup souciée de la première partie de l'essai de Balzac (p. 371-374), et elle a eu tort. Balzac (suivant en cela le Platon de *la République*) croit pouvoir déceler une tripartition de la littérature française contemporaine qu'il impute à la nature de l'être humain disposant d'une tripartition de tempéraments, d'une part « élégiaques, méditatifs, contemplateurs », d'autre part actifs et analytiques/raisonneurs, et finalement – combinant les deux penchants – « éclectiques ». Tandis qu'il associe au tempérament « contemplateur » un besoin (de création) d'images et de spectacles, et par cela d'une « Littérature des Images, à laquelle appartient le lyrisme, l'épopée, et tout ce qui dépend de cette manière d'envisager les choses » (bref : une littérature qui se rapprocherait *grosso modo* de ce que nous appellerions « la littérature romantique » et à laquelle Balzac associe entre autres Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Senancourt, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Vigny et, comme « promoteurs », Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre), le tempérament actif-analytique, lui, produirait une « Littérature des Idées » qui serait fondée sur « la rapidité, le mouvement, la concision, les chocs, l'action, le drame ».

Notons que Balzac s'associe lui-même (en compagnie de Walter Scott, Madame de Staël, James Fenimore Cooper et George Sand) à « l'Éclectisme littéraire », qu'on pourrait vaguement identifier à ce que nous avons pris l'habitude d'appeler « la littérature réaliste ». Plus importante, néanmoins, la définition de la « Littérature des Idées », que Balzac n'identifie pas seulement à la littérature « classique » qui – selon lui – a régné (seule et au détriment des

deux autres courants naturels de littérature) aux XVII^e et XVIII^e siècles, « lesquels ont plus ou moins obéi à la tyrannie d'un homme ou d'un système ». Évidemment, cet homme tyrannique est Boileau, et la « Littérature des Idées » (que Balzac appellera aussi « Littérature à Idées » et à laquelle il associe, outre Alfred de Musset, Mérimée, Léon Gozlan, Delavigne, Gustave Planche, Madame de Girardin, Alphonse Karr et Charles Nodier, « M. Beyle, plus connu sous le pseudonyme de Stendhal *[sic]* ») est la continuation de la littérature des Corneille, Molière, La Fontaine, Racine, Pascal, Prévost, André Chénier, Lesage (dont il nomme le *Gil Blas* que Stendhal ne cessera jamais de lire). Même si Balzac est contre une prédominance de ce courant esthétique, il n'hésite pas à déclarer : « La littérature à Idées, pleine de faits, serrée, est dans le génie de la France ». Et le sommet du courant contemporain de cette « Littérature des Idées » est pour Balzac *la Chartreuse de Parme* de Stendhal, bien que son auteur – conformément à la vision balzacienne de la nature humaine – emprunte *aussi* aux deux autres courants :

la Chartreuse de Parme est dans notre époque et jusqu'à présent, à mes yeux, le chef-d'œuvre de la littérature à idées, et M. Beyle y a fait des concessions aux deux autres écoles, qui sont admissibles par les bons esprits et satisfaisantes pour les deux camps.

Dans les trois brouillons de sa réponse au compte rendu de la *Revue parisienne*, Stendhal ne conteste nullement ces assertions de Balzac : il les confirme fièrement (ayant même le front d'opposer « la divine *Princesse de Clèves* » à l'« ennuyeux » Walter Scott si cher à Balzac, et

il lui lance : « Les seuls auteurs qui me fassent l'effet de bien écrire, c'est Fénelon : *les Dialogues des morts*, et Montesquieu » ; *Correspondance*, III, p. 401 et 399). Car non seulement il s'était fixé très tôt exactement ce but : devenir un auteur dans la tradition classique, mais il ne déviara jamais de cette voie qu'il s'est tracée. Ainsi, il décide en 1802 :

Il faut, ce me semble, se tirer de son siècle et se faire citoyen de celui qui a été le plus favorable aux productions du génie. Ce siècle est probablement celui des grands hommes ; il faut donc devenir contemporain de Corneille (*Journal littéraire*, p. 27).

Et il ajoute ce qui sera son programme pour toute sa vie, définissant l'espace de sa production dans l'au-delà de toute mode et en-dehors de son temps : « Il faut me sortir entièrement de mon siècle, et me supposer sous les yeux des grands hommes du siècle de Louis XIV. Travailler toujours pour le XX^e siècle » (*ibid.*, p. 29). Trente-six ans plus tard, en 1838, l'année de la rédaction de *la Chartreuse*, il écrit au critique littéraire Paul-Émile Forgues, citant entre autres *l'Art poétique* de Boileau :

Style. Trois règles : 1° La clarté ; 2° Fuyez des mauvais sons le concours odieux ; 3° Ne lisez jamais les auteurs académiques : MM. de Fontanes, de Cha[teau]briand, Villemain. Tout sacrifier à la clarté. Ne lisez jamais que par nécessité ce qui est imprimé après 1755, époque de la mort de Montesquieu. Les phrases de Rousseau ont perdu la langue, en donnant le moyen aux sots de masquer l'absence de la pensée (*Correspondance*, II, p. 263).

Pour le dire clairement : dès son enfance, Stendhal est rompu aux principes de l'esthétique classique et notamment celle de Boileau, mais, pris dans le système scolaire de l'ensei-

gnement littéraire laharpiste, il met longtemps pour comprendre que la conservation/continuation des trois grands genres selon les normes néoaristotéliennes-laharpistes n'est pas l'essentiel de l'esthétique de Boileau (lui est même diamétralement opposée), car même s'il commence bientôt à détester La Harpe (qu'il avait auparavant, vers 1801-1802, chaleureusement recommandé à sa sœur Pauline ; à partir de 1804, son jugement est fait : La Harpe est un pédant), il lui faut beaucoup de travail et de souffrances pour se défaire de son emprise, présente surtout dans l'héritage néoaristotélien des règles concernant les genres. Le 20 mars 1803, il se fixe le programme à remplir :

D'acquérir la réputation du plus grand poète français, non point par intrigue comme Voltaire, mais en la méritant véritablement ; pour cela savoir le grec, le latin, l'italien, l'anglais. Ne point se former le goût sur l'exemple de mes devanciers, mais à coups d'analyse, en recherchant comment la poésie plaît aux hommes, et comment elle peut parvenir à leur plaire autant que possible. Voilà de quoi occuper une longue vie, cependant craindre, ne fût-ce que pour ma réputation, de mener la vie de Boileau : il manque de grâces et son vers sent la lampe. Étudier les hom[m]es dans l'histoire et dans le monde. Faire une comédie et une tragédie pour me donner mon entrée dans le monde, de la confiance en mes talents, l'art de faire des vers. Ensuite [la *Pharsale* = l'épopée qu'il se propose de composer], œuvre du reste de ma vie (*Journal littéraire*, p. 134-135).

Bien sûr, Beyle n'a que vingt ans quand il écrit ces lignes quelque peu enfantines, mais l'exégèse s'est rendu la tâche trop facile en n'arrêtant pas de se gausser du jeune Stendhal et en constatant que sur tous ces plans que Beyle s'imposa, Stendhal échoua. Certes, la

Pharsale ne fut point écrite, aucune comédie achevée, nulle tragédie terminée, mais de là à se livrer à une diffamation pure et simple du jeune individu Beyle, comme le fait Michel Crouzet par exemple, il y a des pas à franchir. Les études de Crouzet témoignent effectivement d'une véritable haine pour ce Beyle « classiciste » : « recours servile » aux règles, s'exclame-t-il, « conformisme », « extraordinaire docilité », « imitation », etc., etc. (*Stendhal et le langage*, p. 56-73). Et dans le dictionnaire que nous citons au début de ces réflexions, il résume ce qu'il ne se lassera pas de répéter dans tous ses travaux :

Des années d'apprentissage de Stendhal (1799-1814) demeure surtout son *Journal* : commencé en 1801, il expire lentement dans les années 1812-1817. Époque de projets grandioses, nombreux (dont une épopée, *la Pharsale*, deux tragédies), ratés, ces premières années ont produit (entre autres) deux comédies restées inachevées : *les Deux Hommes* (1803-1804), qui, sur le modèle de la grande comédie noble et philosophique, opposent l'éducation selon la philosophie à l'éducation selon « le monde » ; *Letellier* (1804-1805, puis des reprises périodiques, jusqu'en 1830), satire du classique et « jésuitique » Geoffroy et du « bon parti » de la réaction [...]. *Letellier*, c'est le « chef-d'œuvre inconnu » de Stendhal, car c'est le chef-d'œuvre absolu. Écrasé par l'ombre des grands modèles classiques, incapable de rompre avec eux, comme de les imiter et de s'en tenir aux catégories reconnues (le vers, la grande comédie, les caractères), à la fois servile et révolté, le futur romantique (il l'est déjà, mais n'ose pas, ne peut pas s'affranchir) découvrir l'écriture dans la stérilité. Comme il veut attein-

dre la perfection, il glisse de l'invention, malaisée, à la réflexion sur l'invention, au journal qui réfléchit l'œuvre au lieu de la faire, à la recherche de la méthode créatrice infaillible et fondamentale qui l'interdit (« Stendhal », p. 2209-2210)¹².

Ajoutons encore que pour Crouzet toute l'« époque d'apprentissage » de Stendhal est « largement stérile », une « expérience première d'inhibition créatrice et d'éloignement de la littérature », et qu'en vérité même pour le Stendhal de l'époque post-stérile la stérilité continue : « Surprenant romantique qui refuse les romantiques de la Restauration, ne veut pas du vers, ni du drame, s'en tient à la "tragédie historique" sans mélange des genres » (p. 2211). Devant tant d'obstination, la mélancolie de l'exégète n'est que trop compréhensible : « La polémique littéraire de Stendhal (*Racine et Shakespeare*, les essais de pamphlets de 1818-1819 [...], les notions dispersées sur la "théorie" littéraire) déçoit », écrit Crouzet au chapitre du « romantisme » stendhalien (*ibid.*), visiblement agacé que Stendhal ne veuille pas se conformer aux idées de son interprète sur un apprentissage non stérile et un romantisme satisfaisant. Stendhal aurait-il dû écrire ce qu'écrivait Hugo pour contenter Crouzet ? Quoi qu'il en soit, Crouzet ne cherche et ne trouve les raisons de l'« échec pratique » (*Stendhal et le langage*, p. 56), des « essais malheureux » (*ibid.*, p. 58) du Stendhal oscillant « entre l'impuissance et

12 Qu'on ne m'accuse pas de vouloir « réduire » « tout Crouzet » à cet article encyclopédique. Mais premièrement, j'ai discuté des autres ouvrages de Crouzet (dont j'admire profondément l'érudition) dans nombre de mes petits travaux ; deuxièmement, cet article encyclopédique n'est nullement négligeable : il constitue, au plus haut niveau, la somme du savoir stendhalien (si j'ose dire) officiel (de 1984) ; et troisièmement, l'incompréhension pour le Stendhal de « l'époque d'apprentissage » n'a pas changé (du moins) chez Crouzet jusque dans ses derniers travaux (voir *Stendhal ou Monsieur Moi-même*).

l'acrobatie » (p. 52) que dans la psyché de son auteur : vanité (« Stendhal se joue à lui-même la comédie du génie » ; p. 56), goût de l'imposure (« auteur virtuose, sinon charlatan, prêt à tout » ; p. 55), « effronterie » (p. 55), « forfanterie » (p. 56), « arrivisme littéraire » :

[...] c'est d'une manière générale que l'écrivain beyliste envisage de se plier au conformisme : lui déjà si alerte contre le classicisme, et le mettant en doute *in petto*, joue si docilement le jeu de l'apprenti littéraire qu'il semble pratiquer un « classicisme » strict, ou mieux, scolaire (p. 57).

Je ne veux pas prétendre que tout dans les diagnostics de Crouzet soit faux ; cependant, je me demande si l'on ne se facilite pas un peu la tâche en expliquant les apparentes contradictions d'une œuvre par le psychisme de son auteur et en contournant les obstacles par des phrases du genre « un romancier tardif et imprévu » ou par de fausses périodisations du genre « années d'apprentissage de Stendhal (1799-1814) », suggérant que les expériences théâtrales « ratées » appartiennent à cette époque, périodisations, d'ailleurs, faites parfois avec une mauvaise conscience manifeste. Ainsi de « *Letellier* (1804-1805, puis des reprises périodiques, jusqu'en 1830) » : en 1816, Stendhal commence une pièce comique qui s'intitule *Il forestiere in Italia* ; en 1820, il conçoit une « tragédie romantique » d'après un roman de Madame de Fontanes (publié en 1726 !), *la Comtesse de Savoie* ; en 1826 il commence une « comédie par un homme de mauvais ton » qui devait s'appeler *la Gloire et la bosse* ou *le Pas est glissant* ; en 1828, il rédige le troisième acte d'un drame historique, *Henri III* ; et en

1834, il esquisse le plan d'une autre pièce de théâtre : *Torquato Tasso*. Et pendant tout ce temps, effectivement, *Letellier* n'est pas abandonné. Bref : le moins qu'on puisse dire, c'est que la phase « stérile » dans la production stendhalienne a la vie dure. La phase « stérile » ? *La Gloire et la bosse* est commencée à l'époque d'*Armance*, *Henri III* précède de peu *Vanina Vanini* et *Mina de Vanghel*, *Letellier* occupe Stendhal au moment du *Rouge et le Noir*, et *Torquato Tasso* tombe en pleine rédaction de *Lucien Leuwen*. Vu la simultanéité des travaux que Crouzet reconnaît comme *Stendhaliana* authentiques et des travaux qu'il qualifierait d'« imitations » « stériles » en littérature, force est de reconnaître que Stendhal devait avoir – encore à l'âge mûr – une autre conception de l'écriture et du « stérile » en littérature, fait qui apparaît un peu moins surprenant quand on lit ce que l'auteur du *Rouge et le Noir* et des *Souvenirs d'égotisme* note le 15 septembre 1832 :

Parmi les gens qui donnent du plaisir en français par du noir mis sur du blanc, quels sont les douze premiers ? D'abord sans ordre ni rang les trois M : Molière, Montesquieu. – Corneille, Racine, La Fontaine, Rousseau, et le dernier de tous, Voltaire (on sent trop le courtisan coquin). Les quatre derniers sont bien autrement difficiles à désigner. Lequel mettre des quatre : Pascal ? Diderot ? Buffon ? Bossuet ? La Bruyère, Boileau, Regnard, Fénelon, Bayle (*Journal*, p. 165-166).

Il est pourtant vrai que Stendhal n'achève ni sa *Pharsale* ni ses pièces de théâtre, mais, franchement : qu'a donc achevé Stendhal ? Ni *Lucien Leuwen* ni *Féder*, *Lamiel*, *le Chevalier d'Ismier*, *le Coffre et le revenant*, *le Rose et le Vert* (etc.) ne furent achevés. Nous arriverions facilement à énumérer autant d'œuvres manifestement

« inachevées », bien qu'authentiquement stendhaliennes, que d'œuvres « classicistes » et considérées de ce fait comme inauthentiques, et la simultanéité de leur production, leur enchevêtrement deviennent encore plus impressionnants quand nous prenons la liberté de reconnaître comme authentiquement stendhaliens des textes tels que *Rome, Naples et Florence, en 1817* ou *De l'amour*. Bref : on pourrait avoir des doutes quant à la validité du critère de l'« achèvement » d'une œuvre comme preuve d'authenticité, d'originalité, de maturité. D'ailleurs : *le Rouge et le Noir, la Chartreuse, voire Armance* ; sont-ce des œuvres achevées ? Ou encore, plus radicalement : qu'est-ce donc, en production artistique, que de ne pas « achever », voire – comme le dit Crouzet – de « rater » une œuvre ? Cela réfère-t-il au processus lui-même ? ou à un résultat quelconque auquel il faudrait aboutir d'après une certaine norme, un certain but, un certain modèle ? d'après le *telos* dont parle Gérard Genette (p. 92-96) ?

Jean-Jacques Hamm, s'inscrivant en faux contre une réduction de la question de l'achèvement ou de l'inachèvement d'une œuvre à une question de psychologie de l'auteur, plaide pour une analyse du phénomène de l'inachèvement « au niveau du texte » (*le Texte stendhalien*, p. 140), et je pense qu'il est effectivement nécessaire de sortir ce problème du contexte en réalité quelque peu catastrophiste (et pour tout dire profondément normatif) de la non-réalisation du « texte achevé » (l'idée du « texte achevé »

remplaçant de fait le texte normatif – tragédie, comédie ou épopée – de la doctrine néoaristotélicienne). Je pense cependant qu'une autre perspective du problème, peut-être plus banale, mais en tous les cas complémentaire de celle de Hamm, s'imposerait encore à ce travail analytique « au niveau du texte » : celle de voir dans l'adhésion de Stendhal à l'esthétique « classique » (y compris et surtout à l'œuvre de Boileau) une *contrainte productive* pour Stendhal (puisque'il réussit – malgré tout – à écrire des textes qu'on range dans la rubrique « *Weltliteratur* »), et par conséquent, dans tous ces projets et fragments, des éléments d'un large travail textuel qui, grâce à cette contrainte productive, aboutit finalement à la structuration spécifique des textes de Stendhal auxquels nous donnons d'habitude les noms de « contes » et de « romans ». Sans amoindrir le moins du monde l'importance de la constatation de la liberté de l'écriture stendhalienne qui s'exprimerait par l'inachèvement¹³ – à laquelle j'ajouterais encore le droit au plaisir d'écrire, de s'aventurer dans l'écriture (ne serait-il pas plus juste de parler d'« échec » pour tous ceux qui comme nous, Crouzet et moi, ne s'aventurent pas dans l'écriture et ne vivent, par conséquent, jamais toutes les expériences esthétiques qu'a vécues Stendhal, ou qui n'osent, par exemple, pas s'exprimer fragmentairement, préférant l'hypocrisie d'un prétendu achèvement de leurs textes ?) –, je pense que l'analyse de la fonction de l'esthétique « classique » comme

13 « L'esprit critique chez Stendhal passe par la marginalité, la mise en pièces. Inachever c'est refuser les catégories esthétiques données, c'est rester libre. » (Hamm, *le Texte stendhalien*, p. 138.)

contrainte productive et élément constitutif de l'œuvre de Stendhal contribuerait à remplir le programme défini par Hamm : « Il faudrait [...] aussi situer l'inachèvement dans le vaste mouvement des idées qui, au début du XIX^e siècle, modifie la vision du monde et l'esthétique des œuvres » (*ibid.*).

Retournons donc à la case départ, au début du XIX^e siècle : au Stendhal des premiers temps sur lequel nous sommes – malgré tout – exceptionnellement bien renseignés grâce à sa correspondance, à son *Journal*, et surtout à la *Vie de Henry Brulard*, et qui, enfant, a déjà été familiarisé avec la littérature « classique » française, avec les Corneille, Racine, Molière, La Fontaine et avec des auteurs de l'Antiquité, Homère, Sophocle, Euripide, Virgile, Horace, Ovide, mais aussi avec Dante, Arioste, Tasso. Les auteurs, cependant, qui – à part Arioste – l'ont le plus profondément marqué, sont Shakespeare qu'il lit « continuellement de 1796 à 1799 » (« mon premier amour avait été pour Shakespeare, et entre autres pour Hamlet et *Roméo et Juliette* » ; *Vie de Henry Brulard*, p. 780) et Cervantès qui le réconfortait dans la tristesse familiale grenobloise : « Qu'on juge de l'effet de *Don Quixote* au milieu d'une si horrible tristesse ! La découverte de ce livre [...] est peut-être la plus grande époque de ma vie » (*ibid.*, p. 618).

Ni Cervantès ni Shakespeare n'ont jamais cessé d'exercer leur fascination sur Stendhal – pas même au moment de ses travaux préparatoires pour la *Pharsale*. Évidemment, je ne peux pas entrer dans une discussion de leur réception chez Stendhal, mais j'ose avancer une hérésie de plus : à savoir que l'*Art poétique* de Boileau et Cervantès/Shakespeare auraient pu

faire bon ménage chez Stendhal si La Harpe ne s'était pas interposé. Car en quoi un art poétique considérant les pièces de Molière comme la (presque) perfection de la « comédie » aurait-il pu être essentiellement hostile à Shakespeare, et en quoi la lutte pour la plus grande perfection de la forme dans la structuration des idées et images les plus précises aurait-elle pu être irréconciliable avec la poétique de Cervantès ?

Cependant, le Boileau de la jeunesse de Stendhal ne porte pas seulement le masque de La Harpe ; il est – drôle d'alliance, dira-t-on, mais il ne faut pas oublier que La Harpe, avant sa conversion, fut fervent révolutionnaire – aussi coiffé d'un bonnet phrygien. N'oublions pas que Stendhal, enfant, avait vécu la Révolution française, consciemment, enthousiaste, à Grenoble, et que l'esthétique de la Révolution ressemblait à s'y méprendre à l'esthétique « classique » : un observateur de l'époque aurait pu penser – comme le fit Stendhal – que les genres, par exemple, tragédie, comédie, étaient en train de vivre une renaissance (l'œuvre de Marie-Joseph Chénier était là pour en témoigner), et que l'idée de faire renaître l'épopée ne hantait pas seulement la tête d'auteurs médiocres ; nous pouvons nous en convaincre auprès d'André Chénier. Cette esthétique de la Révolution était en grande partie déterminée par la volonté de renouveau fondamental des mœurs dans tous les domaines : du comportement social, pour lequel on mobilisait l'image du « bon sauvage », en passant par la langue qu'il fallait purifier des perversions de l'Ancien Régime (tâche pour laquelle militait notamment Urbain Domergue), jusqu'au renouveau de l'imaginaire visuel collectif (le retour au dessin, à la

ligne, à la nudité ¹⁴). Devant la nécessité de trouver un modèle de comportement socio-culturel aussi non compromis que praticable, permettant par l'unité de l'intégrité morale du « bon sauvage » et une socialisation de ce même « sauvage » de s'identifier à lui dans la pratique (esthétique) révolutionnaire, on s'orientait logiquement vers la *polis* et/ou l'*urbs*, avec tout son imaginaire de héros et de mythes.

C'est précisément dans ce contexte d'hygiène socio-culturelle que se situe aussi la revalorisation de Boileau et de l'esthétique « classique », visant – au nom du renouveau révolutionnaire – la renaissance de la « grande » littérature héroïque, la précision et la pureté du langage et du signe (Beugnot et Zuber, 1973, p. 65-66), et c'est ce contexte – hétérogène, en effet, mais puissant – qui est tout à fait déterminant pour l'œuvre de Stendhal. Je ne peux pas établir l'historique de la formation de son « esthétique révolutionnaire », mais, comme cela arrive parfois dans la vie, elle ne parvint pas à sa pleine conscience au moment des événements révolutionnaires de l'époque du Consulat et de l'Empire (encore que son *Journal* soit plein de notes et souvenirs qui témoignent du fait qu'il était observateur attentif et conscient du lien entre politique et esthétique). C'est après la chute de Napoléon qu'en réaction à ce qu'il considérait comme trahison, décadence et corruption de la bourgeoisie, il essaie de parvenir à une articulation esthétique

de son refus de cette dépravation.

Prisonnier de sa formation laharpiste que Michel Crouzet constate avec raison, le lecteur insatiable qu'est Stendhal tente d'intégrer, d'assimiler et de transformer en système productif tout ce qui lui semble réfractaire et résistant, et des matériaux accumulés dans sa lecture infinie (d'Alfieri à Goethe, de Helvétius à Destutt de Tracy) se forme un magma explosif qui vibre de ses projets abandonnés et qui, se heurtant aux cloisons laharpistes des genres, se décharge dans une production de textes non canonisés, des récits de voyages à l'*Histoire de la peinture en Italie*, des *Vies de Haydn*, *Mozart* et *Métastase* à la *Vie de Napoléon*. Évidemment, l'expérience d'écriture acquise dans ces travaux se répercute aussi sur les projets et tentatives littéraires, augmentant la tension créée par une volonté de structuration littéraire anti-bourgeoise (et avec cela anti-romantique) qui comprenait le purisme de la langue, sa concision, l'efficacité des moyens les plus économiques : les signes ¹⁵.

Ce mélange explosif peut avoir tout l'air d'un naufrage, d'une impasse : car où s'articuler ? dans quelle société ? dans quelles maisons d'édition ? et surtout – question primordiale pour la forme des produits littéraires, pour les genres – pour quel public ? Questions que Stendhal n'arrête pas de se poser, et toujours en se heurtant aux exigences abstraites des formes néoaristotélicienne d'une esthétique

¹⁴ Voir les travaux de Jean Starobinski (notamment *L'invention de la liberté et 1789. Les Emblèmes de la raison*).

¹⁵ Voir les réflexions de Stendhal sur la précision du signe et sa fonction référentielle ainsi que sur le pouvoir créateur du signe pour l'imaginaire du lecteur/spectateur dans *Histoire de la peinture en Italie*, II, p. 19.

(en cela) pseudo-révolutionnaire. C'est avec *Racine et Shakespeare* (1823 et 1827), pris malheureusement pour un manifeste du romantisme par l'exégèse, que la crise atteint son apogée : l'amalgame explosif fait sauter le système laharpiste des genres et des unités, et ce qui déçoit des stendhaliens comme Crouzet est dans la logique de sa formation esthétique déterminée par des centaines de textes, de centaines d'auteurs, certes, mais nommons ici comme représentants des positions les plus décisives : Boileau (Corneille - Racine) - Montesquieu - Helvétius - (Voltaire - Rousseau) - Shakespeare - Cervantès - (Arioste) - et les contemporains. « Surprenant romantique », en effet, cet auteur du *Racine et Shakespeare* qui « s'en tient à la "tragédie historique" sans mélange des genres [...], défend la pureté de la langue » et qui, dans le désespoir de l'écroulement de son imaginaire de formes abstraites, parvient à établir le premierscénario d'une pièce... surréaliste, digne d'un Apollinaire : « Si nous revenons au monde vers l'an 1864, » fait-il dire à son « Romantique » du *Racine et Shakespeare*,

nous trouverons affiché aux coins des rues : *LE RETOUR DE L'ÎLE D'ELBE. Tragédie en cinq actes et en prose [...]*. Le premier acte [...], qui mettra sous les yeux des Français l'action la plus étonnante de l'histoire, doit être évidemment à l'île d'Elbe, le jour de l'embarquement. On voit Napoléon impatient du repos et songeant à la France : « La fortune me servit au retour d'Égypte sur cette mer qui entoure ma patrie : m'aurait-elle abandonné ? » Ici il s'interrompt pour observer avec sa longue-vue une frégate [...]. Arrive un auditeur déguisé qui lui apporte les derniers numéros de la *Quotidienne*. Un courrier de Vienne venu en six jours lui dit qu'on va le transporter à Sainte-Hélène et tombe de fatigue à ses pieds. Napoléon prend son parti, il ordonne le départ [...] on entend chanter sur le brick l'*Actif*. Un habitant de l'île d'Elbe

s'étonne ; un espion anglais achève de s'enivrer et tombe sous la table au lieu de faire son signal [...]. Je dis qu'un tel spectacle est touchant, qu'un tel plaisir dramatique est possible ; que cela vaut mieux sur le théâtre qu'en épopée ; qu'un spectateur non hébété par l'étude des la Harpe ne songera nullement à se tenir pour choqué des sept mois de temps et des cinq milles lieues d'espace qui sont nécessaires (p. 168-171).

Racine et Shakespeare est, certes, un traité peu compatible avec les idées romantiques de l'époque, mais le fait d'être contradictoire jusque dans le maintien de principes « classiques » sous l'étiquette du « romantisme » me semble plus révélateur pour l'esthétique de Stendhal que ne le serait un quelconque « conformisme romantique ». Effectivement, ce texte signale une crise profonde dans l'œuvre de Stendhal, malgré l'humour de son projet de tragédie napoléonienne, crise dont il se sortira sans aucun doute par son passage au « roman ». Mais était-ce « imprévu » comme le prétend Crouzet ? Chez qui le prévoirait-on ? à partir de quand ? et d'abord, qu'est-ce qu'un roman ? Ce qui s'est passé en réalité, c'est que Stendhal, rompu déjà à l'expérience d'une prose autobiographique et biographique et de livres de voyages, ne découvre pas seulement l'inutilité de certains formalismes, mais aussi la possibilité de réaliser ses visions d'une esthétique déterminée par « Boileau » et « Shakespeare/ Cervantès » au niveau de la « microstructure », dans la précision de la pensée, la concision de la forme (du mot, du style), et de l'invention et du sublime au niveau de la « macrostructure », dans le texte sans limites, le « texte fleuve » qui lui permet de réaliser aussi bien le drame (tragédie et comédie) que l'épopée. Le hasard de la rencontre d'un texte à récrire, *Olivier ou*

le Secret, roman de Madame de Duras, lui fait découvrir les possibilités infinies d'un pareil texte qui permet la précision dans la formulation de la plus petite unité et la structuration des grandes formes dans l'infini du texte (épique) : *Armance*, qui suit encore plus ou moins de près son pré-texte, sera le seul « véritable » roman jamais écrit par Stendhal.

Pourtant, la conversion au grand « texte fleuve » ne se fait pas d'un coup, et au départ les tentatives de création dans des formes « classiques » (tragédie comédie) et dans le « texte fleuve » coexistent, et puis – ce qui est plus important encore – s'interpénètrent à tel point que la dénomination de « roman » pour les textes de Stendhal perd sa signification. Déjà, *le Rouge et le Noir* n'est plus compréhensible si on l'associe – comme les manuels littéraires le font (grâce à Balzac) et le feront (hélas) encore longtemps – au « roman réaliste ». Pourtant, Balzac lui-même avait bien vu la différence : les textes de Stendhal étaient des textes menaçants pour lui, obéissant à une autre esthétique, proche du drame. Dans sa thèse sur *la Vocation romanesque de Stendhal*, Paulette Trout s'est approchée de la réalité du processus de production romanesque chez Stendhal : elle considère toute la production antérieure aux « romans », les pièces de théâtre inachevées, ses lectures (de romans), son Journal, son *Histoire de la peinture en Italie*, ses « récits » de voyages, comme des préliminaires du « roman » stendhalien. Et elle a par-

faitement raison. Ce qu'elle ne voit pourtant pas, c'est que les romans de Stendhal sont *drame* (tragédie et comédie) et *épopée* à la fois : une immense fusion des « genres », une immense fusion entre « Boileau » et « Shakespeare/Cervantès ». Certains interprètes ont déjà parlé d'une parenté entre *le Rouge et le Noir* et *Don Quijote*, mais la mise en parallèle de Julien Sorel et de Don Quijote resta assez vague. Pourtant il y a quantité de reprises (et de réécriture) d'éléments du *Quijote* dont je ne mentionnerai ici que le plus frappant : dans le texte de Cervantès et celui de Stendhal, le protagoniste exige sa propre mort. Julien Sorel et Don Quijote se suppriment – au grand désespoir de ceux et celles qui les aiment et qui ne comprennent pas leurs motivations – pour... mettre une fin au texte.

La recherche a également découvert que Sorel peut se lire comme anagramme de *l'Éros*, et elle a raison. Mais le nom est aussi la moitié d'une *sorel/la* et, partant, la moitié d'une femme (tout comme *la-mi-elle* ou *l'ami elle* est la moitié d'un homme). Julien Sorel, beauté androgyne (à tel point que les femmes qui l'aiment le prennent parfois d'abord pour une jeune femme), jeune homme viril et féminin en même temps qui veut être porté sous terre, et cela par des femmes, c'est le « Dieu qui revient » : Dionysos Zagréus dont le mythe a connu une renaissance philosophique à l'époque romantique ¹⁶. Stendhal était archéologue, et *le Rouge et le Noir* est aussi une *tragodia* : une fête dionysiaque ;

16 Voir Manfred Frank, *Der kommende Gott*.

et qu'un des chapitres porte le titre *le Tigre* relève du même hasard que la récurrence du thème dans *la Chartreuse*, car le tigre est l'animal héraldique de Dionysos qui se fait déchirer et enterrer par des femmes.

Quel rapport avec Boileau, me demandera-t-on ? Disons-le ainsi : contrairement à l'idée de la recherche stendhalienne, les œuvres « classiques » inachevées de Stendhal n'ont pas été de simples égarements, des « essais malheureux », des « acrobaties », des « forfanteries », jetés aux orties au moment de la conversion de Stendhal de littérateur raté en « romancier ». Stendhal s'est créé avec elles un fond de savoir de théorie littéraire, d'analyse de textes, de mythologie qui se transformera au cours des années par le savoir accru d'autres domaines, les transformant à son tour. Ainsi le travail pour la *Pharsale* n'a point été perdu : dans la rencontre avec d'autres matériaux tels que *la Bataille de Salamine* par Hérodote, *les Amours de Psyché et de Cupidon* de Jean de La Fontaine, *les Affinités électives* de Goethe, *le Monde primitif* de Court de Gébelin, mais aussi avec les sculptures de son ami Bengt Erland Fogelberg ou les fouilles archéologiques de Velléja, surgit l'idée de réaliser enfin son vieux projet dans un texte fleuve poétique qui conserve les *présages* (*Journal littéraire*, p. 54), *la descente aux enfers* et les *prédictions* (*ibid.*, p. 56), *la présentation du mythe de Cérès* (p. 59), bref, le programme

établi en 1802 : « Rapprocher les dieux anciens du nôtre et des saints en ce que ceux-ci ont de touchant. Il me faudra donner ce charmant caractère de la Vierge à quelque déesse » (p. 56). C'est dans *la Chartreuse de Parme*, où Angelina del Dongo incarne Vénus et la Vierge en même temps, qu'il a réalisé son vieux rêve¹⁷. Dans cette lutte entre les forces olympiennes et chthoniennes, entre Apollon-Mosca et Ranuce I, II, III, IV, V-Dionysos, qu'est *la Chartreuse*, Stendhal, fort de connaissances mythologiques acquises dans sa lecture des Fénelon, Terrasson, De Brosses, Dupuis, Court de Gébelin (et de la recherche contemporaine), présente sous la forme du « texte fleuve » la « riante peinture » mythologique que Boileau postulait pour la poésie épique. Tout y est : les prédictions et présages, la descente aux enfers, Hermès Trismégiste, le mythe de Cérès, la purification d'Éros-Fabrice del Dongo, l'esthétique révolutionnaire (représentée entre autres par l'élève de David, Antoine-Jean Gros) et – au début de *la Chartreuse* – cette magnifique initiation aux mystères d'Éleusis, la bataille de Waterloo, où Fabrice-Vasi-Boulot apprend à lire, peut-être le plus grandiose morceau de réalisme « magique » jamais écrit, avec la chevauchée de *Boulot/volonté de combat* à travers le champ de bataille, avec ce jeune homme, qui essaie d'éviter la fin du monde, la fin de la Révolution Française, en brandissant son ordre au Pont de la Sainte.

17 Voir *Apollon et Dionysos*. Je dois confesser ici que je ne connaissais pas les matériaux de Stendhal pour la *Pharsale* quand j'ai écrit mon livre, déchiffrant tout cet univers mythologique dans *la Chartreuse*, et vu le mépris de la recherche pour les travaux du jeune Beyle, l'idée ne m'était même pas venue de les étudier. D'autant plus grande ma surprise quand – pour un cours à l'université – j'ai lu ces matériaux, y découvrant jusqu'au mythe de Cérès dont j'avais constaté la présence dans *la Chartreuse* grâce à une lecture serrée du texte.

Arrêtons ici pour conclure, de manière un peu abrupte (car il y aurait encore beaucoup de choses à dire au sujet des autres « romans » et « contes » de Stendhal), par deux constatations plutôt modestes. D'une part, que Gérard Genette devrait peut-être réviser sa vision de la genèse de la « *littérature* au sens moderne du mot » dans « la dissolution du genre romanesque » qu'il voit s'annoncer dans *Illusions perdues* de Balzac. S'il écrit que de Balzac à Proust « Il y a moins loin qu'on ne pense » (p. 86), je crois qu'il serait plus exact d'écrire que de Boileau à Proust « il y a moins loin qu'on ne pense », et que la « dissolution des genres » est chose faite chez Stendhal. Quant à Boileau, en effet, j'espère que j'ai pu montrer que son oubli ou sa diffamation équivaut à une falsification de l'histoire littéraire et de l'histoire de la réflexion esthétique. Le 17 février 1841, Stendhal note dans son *Journal* :

Quand je serai vieux, si j'en ai la patience, dicter une poétique française qui sera bien nouvelle ; jusqu'ici toujours la forme et jamais le fond. Les auteurs jésuites du temps de Bouhours, Porée et C^{ie} (que je n'ai pourtant jamais lus) étaient moins imbéciles (dans le sens latin), faibles, sans nerf, etc. que la plupart des Laharpe et C^{ie} (*Journal*, p. 414).

Ce que Stendhal voudrait écrire n'est rien d'autre que l'*Art poétique* de Boileau délivré des derniers liens avec un quelconque système normatif (une dernière fois l'épouvantail La Harpe est agité) : l'ouverture totale vers l'essence de la poésie : vers l'« Idée poétique » comme il appela ce petit texte. Et quelques jours après, il nomme celui à qui il devait le plus dans le long apprentissage de la liberté poétique : Cervantès qu'il songe à ré-écrire : « Il faudrait que l'arrivée de D[o]n Quichotte au château du duc comprenne les amours de la duchesse et produise de la nouveauté » (*ibid.*, p. 617-618).

Références

- ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, del Duca, 1962, 5 vol.
- BALZAC, Honoré de, « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal *[sic]*) », dans *Œuvres diverses*, III, éd. Marcel Bouteron et Henri Longnon, Paris, Conard, 1940, p. 371-405.
- BERTHIER, Philippe, dans *Stendhal-Club*, 123 (15 avril 1989), p. 238-243.
- BEUGNOT, Bernard et Roger ZUBER, *Boileau. Visages anciens, visages nouveaux*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- CROUZET, Michel, « Stendhal », dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, III, Paris, Bordas, 1984, p. 2205-2216.
- - - - -, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.

RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT BOILEAU-STENDHAL

- - - - - -, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris, Flammarion, 1990.
- DEL LITTO, Victor, *la Vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, ., *la Deffense du Poème Héroïque, avec quelques remarques sur les Œuvres Satyriques du Sieur D***. Dialogues en Vers & Prose*, Paris, 1674.
- FRANK, Manfred, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71-99.
- HAMM, Jean-Jacques, « Questions d'herméneutique à partir de *la Chartreuse de Parme* et son interprétation dans *Apollon et Dionysos* », dans *Lendemain*, 55/56 (1989), p. 209-218.
- - - - - -, *le Texte stendhalien : achèvement et inachèvement*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1986.
- KORTUM, Hans, *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*, Berlin, Rütten & Lønning, 1966.
- KRÜGER, Reinhard, *Zwischen Wunder und Wahrscheinlichkeit. Die Krise des französischen Versepos im 17. Jahrhundert*, Marburg, Hitzeroth, 1986.
- NERLICH, Michael, « la Chartreuse est-elle "le Prince moderne" ? Sur l'unité retrouvée du texte stendhalien », dans *Stendhal, l'écrivain, la société, le pouvoir. Colloque du Bicentenaire (Grenoble, 24-27 janvier 1983)*, Grenoble, 1984, p. 311-327.
- - - - - -, « *Die Kartause von Parma* - ein orphisch-erotischer Avantgarde-Roman », dans Stendhal, *Die Kartause von Parma*, éd. M. Nerlich, Munich, Goldmann Klassiker (n° 7607), 1982, p. 589-694.
- - - - - -, « Difesa del Seicento. Note sulla commedia francese dell'età "classica" », dans *Sigma, Nuova serie*, XII, 2/3 (1979), p. 163-197.
- - - - - -, « Essay über die Einheit des Ortes und Molière », dans *Lendemain*, 622 (1981), p. 49-62.
- - - - - -, *Ideology of Adventure. Studies in Modern Consciousness 1100-1750*, préface de Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, 2 vol. ;
- - - - - -, *Kritik der Abenteurer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewußtseinsbildung (1100-1750)*, Akademie-Verlag, 1977, 2 vol.
- - - - - -, « la Mythologie comme arme poétique dans la lutte pour la paix. Propos hérétiques sur Boileau, le poème épique et la "doctrine classique" », dans *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XVII, 1 (1978), p. 65-80.
- - - - - -, « Notizen zum politischen Theater von Molière », dans *Lendemain*, 6 (1977), p. 27-61.
- - - - - -, « On Genius, Innovation and Public: The *Discurso critico* of Tomás de Erauso y Zavaleta (1750) », dans *Hispanic Issues*, I (1987), p. 201-227.
- - - - - -, *Apollon et Dionysos ou la Science incertaine des signes. Montaigne, Stendhal, Robbe-Grillet*, Marburg, Hitzeroth, 1989.
- REY, Alain, « Boileau », dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, I, Paris, Bordas, 1984, p. 288-291.
- SAROCCHI, Jean, compte rendu de M. Nerlich, *Apollon et Dionysos*, dans *Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, n° 22 (printemps 1990), p. 255-259.
- SEBOLD, Russel P., « Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán : sus orígenes y su naturaleza », dans *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Madrid, 1970, p. 57-97.
- STENDHAL, *Correspondance*, éd. H. Martineau et V. del Litto, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962-1968, 3 vol.
- - - - - -, *Histoire de la peinture en Italie*, éd. P. Arbalet, V. del Litto, E. Abravanel, Genève-Paris, 1969, 2 vol.
- - - - - -, *Journal littéraire*, éd. V. del Litto, Genève, Cercle du bibliophile, 1970, 3 vol.
- - - - - -, *Journal*, dans *Œuvres intimes*, II, éd. V. del Litto, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981-1982.
- - - - - -, *Racine et Shakespeare*, éd. H. Martineau, Paris, le Divan, 1928.
- - - - - -, *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, II.
- TROUT, Paulette, *la Vocation romanesque de Stendhal*, Paris, Éditions Universitaires, 1970.
- ZUBER, Roger et Micheline CUÉNIN, *le Classicisme*, dans *l'Histoire de la littérature française*, dir. Claude Pichois, Paris, Arthaud, 1984.